

CONTINUITÉ, DISJONCTION  
ET RECOMMENCEMENT  
DANS LE ROMAN RÉGIONALISTE :  
ÉTUDE COMPARÉE DE *MARIA CHAPDELAINE*  
DE LOUIS HÉMON (1916) ET DE *MARKENS GRØDE*  
DE KNUT HAMSUN (1917)<sup>1</sup>

*Daniel Charrier*

Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée  
des représentations du Nord  
Université du Québec à Montréal

Les parutions parallèles et presque simultanées en 1917 de *L'éveil de la glèbe* (*Markens Grøde*, littéralement en norvégien : « les fruits de la terre ») de Knut Hamsun et en 1916 (en 1921 chez Grasset) de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon marquent, respectivement dans les littératures norvégienne et canadienne-française, un changement de perspective esthétique dans la représentation de la nature dans le roman et l'établissement d'une

---

1. Pour cet article, je remercie Marie-Hélène Mello pour son travail d'assistant. Cette analyse s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche sur « La réception et la constitution comparées d'un imaginaire nordique dans la littérature québécoise », financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, ainsi que dans le cadre des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

norme littéraire qui devait modifier à jamais la conception de la littérature nationale. Curieusement, les deux œuvres, qui ont connu un succès sans précédent, traitent du même sujet sans que leurs auteurs aient été en contact : un couple s'établit au Nord dans une forêt vierge, ingrate à la culture, et construit, comme au début du monde, un domaine qui lui appartient.

Les deux romans témoignent des tensions, dans les œuvres régionalistes, entre le temps narratif, le temps historique et la volonté de rendre compte d'une relation à la nature basée sur le cycle éternel et répétitif des saisons : sous le couvert d'un rapport de symbiose avec la nature et le territoire, le lien des personnages au monde se corrompt sous l'action du temps historique, qui se manifeste par la présence réelle ou infiltrée de la ville et du technologisme. Dans les récits, ces éléments de la modernité sont souvent repoussés, par un effet de bascule, dans un temps circulaire propice à l'universel et à l'éternel. L'objectif esthétique se révèle ainsi bien loin du réalisme et dévoile plutôt un projet idéaliste qui, dans son aveu de l'impossibilité de rendre compte du temps historique, s'inscrit directement dans la modernité, ici celle d'un lieu de conflit dynamique entre l'histoire, le temps narratif et la volonté de préserver l'éternité du cycle saisonnier : « Les héros de Hamsun, écrit Leo Lowenthal, cherchent à tirer de la nature le sens qu'ils ne peuvent plus trouver dans l'Histoire<sup>1</sup> » (1957 : 197).

Sous ce rapport, l'analyse des deux œuvres s'inspire d'un comparatisme de production : il n'y a jamais eu d'importants liens directs entre les littératures québécoise et norvégienne<sup>2</sup>. Pourtant, leur situation institutionnelle se ressemble et l'étude de l'une permet d'éclairer l'autre dans ce qui la constitue. Régis Boyer, le

1. Traduction libre de « Hamsun's hero [...] seeks to draw from nature the meaning which he can no longer deduce from History ».

2. Outre quelques traductions et adaptations d'œuvres norvégiennes, dont celles d'Edmond de Nevers au début du XX<sup>e</sup> siècle et de Marie Cardinal dans les années 1980, ainsi que celles, du français au norvégien, de quelques œuvres québécoises, dont *Bonheur d'occasion* (1950), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1967), *Le matou* (1984).

spécialiste français des littératures scandinaves, note que les littératures du Nord, en marge des grands courants européens, s'inscrivent dans un mouvement d'ouverture et de fermeture ; qui connaît l'histoire littéraire sait que ce courant n'est pas étranger à la littérature du Québec. Boyer écrit que « le Nord [est] [...] très familier de ce mouvement de "diastole-systole" qui le voit régulièrement s'ouvrir à l'étranger pour se replier ensuite sur ses propres ressources » (1966b : 8). Aussi, dans les courants littéraires du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui cherchent à renouveler formellement la représentation de la nature et témoignent à leur façon d'une modernité esthétique, le régionalisme est apparu pour les petites cultures (que ces cultures régionales soient internes, comme celles des régions de France, ou en marge de cultures dominantes, comme celles du Québec et des pays nordiques) une manière de concilier les préoccupations littéraires avec un projet culturel et identitaire autonomiste. Dans ce cadre, *Maria Chapdelaine* et *Markens Grøde* ont constitué à la fois des propositions littéraires originales ainsi que des étapes dans le développement d'une littérature nationale. Avec le temps, elles sont toutes deux devenues des standards romanesques et des classiques de leur culture.

Au Québec, l'œuvre de Hémon apparaît triplement symbolique. D'abord, elle concrétise le mouvement régionaliste par la publication attendue d'un chef-d'œuvre qui puisse servir de modèle à cette esthétique. Ensuite, elle signale un malaise de l'institution : les critiques canadiens-français, qui attendaient fébrilement la grande œuvre devant confirmer l'existence de la littérature nationale, ne l'ont pas reconnue à temps et ils ont dû se rallier après coup au jugement critique français, qui en statuait favorablement la valeur. Enfin, on a longtemps déploré que l'œuvre du sol national ait été écrite par un étranger : encore en 1938, Jean-Charles Harvey écrivait : « C'est peut-être notre malheur à nous que d'en revenir toujours aux fictions de Louis Hémon ou de Marie Le Franc. Ces deux fortes personnalités jettent une ombre sur nos meilleurs écrivains du terroir. Je le regrette pour nous tous » (1938 : 2). En Norvège, l'œuvre de Hamsun pose un pareil malaise : l'histoire littéraire en reconnaît

le caractère dominant pour le roman de la première moitié du siècle, mais l'histoire politique garde un souvenir amer de l'appui de Hamsun à l'Allemagne durant la Deuxième Guerre mondiale. D'autant plus que Hamsun a été le premier Norvégien à recevoir un prix Nobel de littérature, alors accordé pour une seule œuvre – *Markens Grøde*, en 1920 –, qui affirmait sans équivoque la valeur de la littérature de la Norvège. Quinze ans seulement après qu'elle eut voté, et obtenu, son indépendance en se séparant de la Suède par référendum en 1905, la Norvège trouvait en Hamsun un modèle littéraire, qui plus est reconnu par l'Académie suédoise. Les œuvres de Hémon et de Hamsun, en définissant une esthétique, apparaissent ainsi comme la clef de voûte qui assurait vers l'étranger, quoique de manière problématique, la reconnaissance de la littérature nationale.

En plus du scénario de base, les trames narratives des romans de Hémon et de Hamsun se rapprochent de façon curieuse dans une scène commune : celle de la cueillette des mûres et des bleuets. Dans *Maria Chapdelaine*, ce passage symbolique suggère un rapprochement sensuel entre Maria et François Paradis qui ouvre un futur, alors que l'homme et la femme promettent de se fiancer : « Côte à côte, ils ramassèrent des bleuets quelque temps avec diligence, puis s'enfoncèrent dans le bois, enjambant les arbres tombés, cherchant du regard autour d'eux les taches violettes des baies mûres... » (1990 : 78<sup>1</sup>). Dans *L'éveil de la glèbe*, ce passage est aussi celui d'une scène d'amour, non pas entre Inger et son mari, Isak, mais entre Inger et Gustaf le Suédois, un mineur avec qui elle commettra l'adultère. Plutôt qu'ouvrir sur un avenir de bonheur, Hamsun choisit donc une forme de désunion sourde : « Comment aurait-elle refusé ? écrit Hamsun. [...] Ils vont cueillir des mûres et des prunelles, de buisson en buisson. Elle relève sa jupe et a de jolies jambes à montrer. Ils s'asseyaient pour se reposer. Tout est silencieux » (1992 : 232<sup>2</sup>).

1. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention MC suivie du numéro de la page.
2. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention ÉG suivie du numéro de la page.

Les critiques ont vu, dans l'œuvre de Hamsun, un rapport moral à l'œuvre de Rousseau, puisque la conception du rapport de l'homme à la nature y est prédominante. Cependant, si le philosophe considère que l'homme est bon par nature, ce n'est pas le cas du romancier norvégien, pour qui, dans un rapport ironique et romancé, l'homme est d'abord mauvais : il « avait été honnête sans doute, mais parce que l'occasion de ne pas l'être lui avait manqué » (ÉG : 226), écrit Hamsun à propos de son personnage principal. Pour le romancier, si l'homme est meilleur dans la nature, c'est simplement que la tentation d'y être mauvais se présente moins fréquemment. Le rapport à la moralité de *Maria Chapdelaine* est imprégné de la pensée catholique, mais il ne s'y soumet pas entièrement, puisqu'il s'inscrit dans la montée de la modernité et est canalisé par trois appels mystiques et parallèles : celui des territoires nordiques vierges, celui du pays de Québec et celui de la passion amoureuse.

Les structures narratives de *Maria Chapdelaine* et de *L'éveil de la glèbe* se ressemblent pourtant : dans une première partie, le romancier expose une période où règne un temps de continuité linéaire, qui correspond au lien naturel de l'homme à la terre. Cette symbiose se rompt dans une deuxième partie par une disjonction qui, par la dureté des éléments et l'infiltration des valeurs de la ville, remet en cause le lien entre l'homme et la morale. Enfin, dans leur dernière partie, les récits réconcilient cette blessure par l'introduction d'un temps circulaire, qui permet le recommencement et un nouveau départ de la création dans un temps anhistorique et universel, qui nie toutefois les effets pourtant prégnants du monde historique.

## LE LIEN DE L'HOMME À LA TERRE : LA CONTINUITÉ

Le mouvement initial des deux œuvres s'inscrit dans un rapport de continuité où le temps linéaire favorise le lien entre l'homme et la terre, dans une proximité posée comme harmonieuse avec les éléments naturels, qui est représentée dans une beauté simple et sans heurt par laquelle le rôle de l'homme se

définit à l'intérieur même de l'idée de nature. Toute tentation – l'ailleurs, la richesse, la fuite devant la dureté du climat – reste contenue par la résignation des personnages, bien qu'elle annonce les dangers d'une rupture potentielle.

Au départ des œuvres, le monde se présente ainsi dans un contexte harmonieux et idyllique : « entourés de prodiges en toutes saisons » (EG : 146), comme le suggère le narrateur de *L'éveil de la glèbe*, les hommes sont entraînés dans un rôle de symbiose socationnelle. De la même manière, le couple Chapdelaine se veut d'abord entièrement non problématique : « La vie avait toujours été simple pour eux : le dur travail nécessaire, le bon accord entre époux, la soumission aux lois de la nature et de l'Église. Toutes ces choses s'étaient fondues dans la même trame » (MC : 106). Cette communion continue ne les distingue des animaux<sup>1</sup> que par l'incitation « à la réflexion et au recueillement » (EG : 9) ainsi que par la possibilité d'une communication par l'émerveillement : « il leur semblait, écrit de son côté Hamsun, que la nature venait [...] leur parler » (EG : 145).

Dans cette harmonie, le travail de la terre place l'homme en continuité avec la nature, ce qui ne permet parfois plus de distinguer l'humanité de ce qui l'entoure, comme dans ce passage remarquable de *Maria Chapdelaine*, où les hommes reviennent des champs : « Le soleil glissa vers l'horizon, disparut ; le ciel prit de délicates teintes pâles au-dessus de la lisière sombre du bois, et l'heure du souper ramena vers la maison cinq hommes couleur de terre » (MC : 59). Alors devient-il facile de suggérer le fait que « peiner du matin au soir sembl[e] une permission bénie » (MC : 190) puisque l'homme peut se servir de son intelligence pour mieux s'abandonner à la terre : « L'homme et la

1. Buttry soulève cette ambiguïté avec les animaux, qui se manifeste notamment par une certaine animalité des personnages. Elle écrit : « Nature so permeates Hamsun's world view that he sees human life follow nature's rhythm. [...] Hamsun's heroes are endowed with animal attributes and super-potency to stress their nearness to nature » (1981 : 355).

nature, écrit Hamsun, ne se livrent pas de combat : ils s'accordent » (EG : 311). *Les fruits de la terre* – *Markens Grøde* – apparaît ainsi, suggère Helge Vidar Holm, comme le résultat « d'une vraie liberté, de la liberté naturelle qui respecte et suit les lois fondamentales de l'existence » (1988 : 69). Hémon présente ces récoltes comme le fruit d'une victoire sur soi-même : « À la fin de la saison, [...] écrit-il, les hommes s'étirèrent et respirèrent longuement comme s'ils sortaient d'une bataille » (MC : 85). Cette fusion semble la source d'un grand pouvoir : en regardant sa terre, le père Chapdelaine peut ainsi, comme Isak, savourer « le grand contentement de savoir que la chaleur du soleil, la pluie tiède, l'alchimie généreuse de la terre – toutes sortes de forces géantes – travaillaient en esclaves soumises pour lui... pour lui » (MC : 190).

La volonté de valoriser la rencontre de l'homme avec la nature se répercute dans la représentation des personnages, qui sont marqués par leur simplicité, quoiqu'elle finisse par distordre la relation des personnages à Dieu. Dans cette utopie initiale, la simplicité des mœurs est le fait des hommes bons : Hémon rappelle que « les paysans ne meurent point des chagrins d'amour ni n'en restent marqués toute la vie » (MC : 125). François Paradis, repenti de ses vagabondages, admire ainsi chez Maria « la simplicité franche de ses gestes et de ses habitudes » (MC : 80), sa beauté « simple et sincère, et proche de la nature qui ignore les mots » (MC : 152), à l'image des hommes de Hamsun, « des gens de santé robuste » (EG : 65-66). Cette harmonie des personnages avec la terre, le caractère naturel de leur travail et de leur présence dans la nature s'établissent de manière tellement rhétorique qu'ils finissent par rendre ambiguë leur relation au monde divin. Sûrs de s'inscrire dans un projet naturel, les personnages y trouvent une force qui dépasse les lois des hommes : à Geissler qui lui dit : « Ta maison, ton troupeau, ta terre, personne ne peut te les prendre ! », Isak répond, tout simplement : « Non [...] C'est de Dieu que nous les tenons » (EG : 162). Perdus dans une nature qui les absorbe, les personnages en viennent à donner aux éléments une personnalité et une fonction

divines. Ainsi Hémon écrit-il que « la mère Chapdelaine s'était façonné une sorte de polythéisme compliqué, tout un monde surmaturel », ce à quoi Hamsun pourrait répondre qu'il s'agit aussi d'un panthéisme, où « Dieu est toute nature<sup>1</sup> », y compris l'homme.

Peu à peu dans les deux récits, la dureté du travail met toutefois à l'épreuve cette fusion de l'homme à la nature. Pour arriver à ne pas céder à la tentation de rompre l'harmonie avec la terre, les personnages doivent non seulement se résigner à la simplicité, mais aussi résister devant la tentation d'aller ailleurs. Les appels en faveur de ce courage parcourent les deux œuvres. Chez Hamsun, Inger revenue à elle renonce « à ses manières raffinées et redevient sérieuse : une femme de paysan, sérieuse et réfléchie » (ÉG : 135), alors qu'Isak exécute chaque geste du semeur « dans un esprit de bonne volonté et de résignation » (ÉG : 31). Chez Hémon, le père Chapdelaine encourage ceux qui l'entourent à résister. À Edwige, qui lui dit : « On va mourir à faire de la terre ! », le père ne peut que répondre : « Toffe, Edwige, toffe ! La soupe aux pois sera bientôt prête » (MC : 62). Cet héroïsme quotidien est aussi le fait des personnages féminins, telle la mère Chapdelaine qui, tout comme Maria, sait le risque d'être tentée par l'ailleurs : pas celui de l'Ouest, mais celui où on trouve « tout ce qu'il y a de merveilleux, d'enivrant, dans le spectacle et le contact des multitudes » (MC : 146) ou même celui des « vieilles paroisses où la terre est défrichée et cultivée depuis longtemps, et où les maisons sont proches les unes des

1. Naess note que Hamsun considérait ce panthéisme inévitable : « One of his notes for *Growth of the Soil* reads : "God is in everything. It is impossible not to be a pantheist" » (1986 : 15). C'est aussi l'opinion de Boyer, qui écrit : « J'aurai souvent écrit que, depuis que nous le connaissons, le Scandinave évolue dans un décor – physique ou mental, il n'importe – hanté. Il est donc presque normal que la période où nous sommes et où jouent des tendances contradictoires ait assisté également au retour en force d'une inspiration religieuse, au sens large, c'est-à-dire non nécessairement centrée sur le christianisme : elle est, en fait, panthéiste, sauf exceptions » (1996a : 245).

autres » (MC : 41). Les œuvres introduisent cet élément de résignation en lui adjoignant celui du doute qui surgit devant les difficultés et prend un sens nouveau : « Pourquoi rester dans ce pays perdu ? » se demande Aronsen ; « Est-ce que cela en valait la peine ? » se demande la mère Chapdelaine. Le doute permet de briser le lien de l'homme à la nature et induit un questionnement moral qui rend impossible la continuité linéaire du monde et ouvre la voie aux préoccupations historiques de la modernité.

### LE LIEN DE L'HOMME À LA MORALE : LA DISJONCTION

On trouve dans les deux récits plusieurs marques faisant office de disjonctions et indiquant l'impossibilité de poursuivre le temps linéaire, qui a été posé comme celui de la fusion de l'homme à la nature. Peu à peu, les idées de la laideur et de l'ailleurs s'infiltrant et brisent le rapport harmonieux et permanent du colon à la beauté de sa terre. La dureté du climat et la cruauté des éléments finissent aussi par déplacer le rôle de l'homme, qui doit désormais s'opposer à la nature pour survivre : il ne peut ainsi plus être partie de la symbiose socioculturelle. Cette rupture prend la figure d'une nature hostile et personnifiée. Ainsi la mort de François Paradis signale-t-elle la sinistre présence d'éléments maléfiques de la nature : « Le froid assassin et ses acolytes se sont jetés sur lui comme une proie ; ils ont raidi le beau visage franc, fermé ses yeux hardis sans pitié ni douceur » (MC : 123). L'homme doit donc combattre, comme le fait Edwige, qui « se battait contre l'inertie alliée du bois et de la terre en ennemi plein de haine que la résistance enrage » (MC : 61). Peu à peu se développe « la haine des hivers du Nord, du froid, du sol blanc, de la solitude, des grandes forêts inhumaines » (MC : 155-156), qui ne soutiennent plus les colons. « Le malheur était arrivé, écrit Hamsun. Un grand sapin se sépare de sa souche, un homme veut le faire tomber d'un côté, le vent en décide autrement, l'homme est vaincu » (ÉG : 208).

Dans ce jeu d'opposition personnalisée à l'homme, la forêt et les bois constituent les figures les plus fortes, tant dans *Maria Chapdelaine* que dans *L'éveil de la glèbe*. Autour des « champs conquis sur le bois » (MC : 98-99) apparaît alors un ennemi qu'il faut abattre : « l'épaisse forêt vierge, écrit Hamsun, se dressait comme une muraille devant la maison et empêchait la prairie de s'étendre » (ÉG : 22). Chez Hémon, cette « lisière proche des bois redoutables » (MC : 111) forme « les squelettes des créatures vivantes que le froid de la terre aurait pénétrées et frappées de mort » (MC : 105). Ce « temple en ruines » (MC : 31) derrière lequel « cent secrets tragiques, enfouis, appelaient et se lamentaient comme des voix » (MC : 121) représente « une poigne cruelle qu'il [faut] desserrer peu à peu, année par année » (MC : 151) et le visage funeste de l'espace. Dans ses cauchemars, Maria imagine les arbres se rapprocher de la maison et la menacer davantage. La disjonction avec la nature est telle qu'il est désormais possible d'imaginer s'éloigner de celle-ci : « point n'est besoin de voir le lieu », se dit Maria. « elle connaît assez bien l'aspect redoutable des grands bois en hiver » (MC : 122). C'est d'ailleurs le bois, parce qu'il finit par avoir raison de François Paradis, qui a brisé le récit du bonheur prospectif de Maria et qui a amené la première disjonction dans le récit.

Si les deux romans, dans l'esprit du régionalisme, se plaisent à poser la ville comme le lieu de la méchanceté, ils se distinguent radicalement, comme il a été mentionné, par leurs prémisses. Hémon présente des personnages qui, tentés par l'ailleurs, voient la campagne comme le fait des gens bons, simples, appliqués à renouveler le mystère tellurique et à poursuivre la lignée nationale ; chez eux, la ville représente la tentation, qui devient d'autant plus forte que la nature apparaît hostile à leur destin. En introduisant des pensées de confort, de bonheur et de richesse, Hémon fait voir quelques leurs de la ville, mais ces hommes restent bons, même quand ils sont tentés par les « merveilleux spectacles sans fin » (MC : 141-142) des rues inondées de lumière. Chez Hamsun, la campagne représente aussi un vecteur lié au bien. Toutefois, pour Hamsun, tout homme veut naturellement

le mal, et s'il est meilleur à la campagne, c'est tout simplement parce qu'il a moins de possibilités d'être tenté de l'accomplir. « Le colon de l'Almenning, écrit-il, ne se désole pas pour ce qu'il ne peut pas avoir » (ÉG : 275-276). Homme et femme ne vivent dans la nature en une symbiose morale utopique que parce qu'ils n'ont pas d'autres possibilités. Hamsun écrit que, pour Isak, « la terre faisait son salut. S'il avait vécu au village, il se serait peut-être laissé tenter : il aurait acheté des inutilités et mis tous les jours sa chemise rouge du dimanche. Ici, dans la solitude, il échappait à de tels entraînements » (ÉG : 175). Il construit ses personnages dans l'éloignement pour les préserver du changement et du plaisir : Inger peut ainsi vivre sans ses vanités : « il n'y a pas de bal à Sellanraa et elle ne peut pourtant pas danser seule » (ÉG : 219-220).

La ville n'est pas qu'un symbole géographique : il arrive que les personnages la portent en eux. Elle devient alors un regard qui transforme en ridicule la simplicité de la campagne. « Eh bien, toutes ces choses-là, dit Lorenzo Surprenant à Maria, les gens qui ont habité les villes ne feraient qu'en rire » (MC : 142-143). La liberté de l'habitant devient un esclavage envers ses animaux<sup>1</sup> et les paysans paraissent dans toute leur laideur. Devant le rêve que lui offre Lorenzo, le projet d'Eutrope Gagnon ne paraît à Maria que comme « une vie de labeur grossier dans un pays triste et sauvage » (MC : 153). Après avoir rêvé « aux beaux messieurs de la ville qu'elle avait vus [...] avec des mouchoirs de poche », Inger « se comportait envers Isak comme il le méritait : ce n'était qu'un paysan, un rustre » (ÉG : 132). La fragilité du monde utopique de la campagne paraît, dans cette perspective, dangereusement mise en danger par les attraites de cette modernité venue d'ailleurs.

Cependant, si la ville apparaît parfois comme « une sorte de paradis perdu » (MC : 41), elle se signale surtout dans les œuvres

1. Lorenzo dit à Maria : « Il n'y a pas d'homme dans le moins qui soit moins libre qu'un habitant... » (MC : 138-139).

par son mouvement<sup>1</sup> de repoussoir et de tentation : il s'agit moins d'une possibilité que d'une négation utile au récit. « La ville, ce lieu de perdition » (ÉG : 150), comme l'écrit Hamsun, peut détruire l'idéal d'autarcie de l'habitant<sup>2</sup>. C'est l'occasion de la dépense, de la paresse<sup>3</sup> et de la vanité, qui induit un goût démesuré pour le luxe. Sous l'influence urbaine, le fils d'Isak, Elseus, confond besoins et caprices alors qu'il réclame de son père plus d'argent pour « quelques petites choses à acheter » : « une paire de patins, pour aller sur la glace ; un cure-dent en argent, qui permettait de prendre des poses élégantes quand on s'entretenait avec des amis après dîner » (ÉG : 220). La ville prend surtout la forme d'une peur de l'ailleurs et de l'autre, qui mettent en péril la quiétude de l'« ici » : en ce sens, le lieu du régionalisme se voit valorisé dans sa proximité, et condamné dans son éloignement. C'est ce que les voix de Maria lui rappellent : « Là-bas, c'était l'étranger : des gens d'une autre race parlant d'autre chose dans une autre langue, chantant d'autres chansons... Ici... » (MC : 191). Même quand on ne quitte pas les bois, le mal peut nous rejoindre et il arrive à la campagne par l'étranger : Lorenzo, qui n'est plus lui-même depuis qu'il vit aux États-Unis, ou encore Gustaf le Suédois, avec qui Iser commet l'adultère<sup>4</sup>.

1. Naess écrit : « The novel describes the city as a prison : the city is where Inger's prison is and where she acquires the prisoner's syndrome, a blind acceptance of conventionality and aimless materialism which also leads to Barbro's corruption and Elseus's undoing » (1984 : 115-116).

2. En ce sens, la mine joue dans *L'éveil de la glèbe* la même fonction que la ville et elle amène la destruction du rêve des colons : « Ah ! si tu avais vu l'ingénieur ! Il a amené ici une armée d'ouvriers, et des chevaux, et des machines, jeté l'argent à pleines mains, tout bouleversé ; il a inondé le pays avec son argent, et sans autre effet que d'y répandre le désastre » (ÉG : 312-313).

3. Un séjour à la ville rend Inger fainéante : elle finit par réclamer pour « les besoins extérieurs » une domestique (ÉG : 129).

4. « Inger ? Elle était allée cueillir des mûres. Elle cueillait des mûres... avec Gustaf le Suédois [...] » (ÉG : 232).

L'effet de disjonction introduit par le vecteur urbain déstabilise la quiétude du récit : il arrive que des personnages, une fois qu'ils ont rêvé de la ville et de ses tentations, ne peuvent plus s'en sortir et ils perdent, comme Elseus, l'héroïsme des colons : « Pauvre Elseus ! Il eût mieux valu pour lui qu'il ne quittât jamais la terre [...] Aucune énergie en lui, aucune profondeur ! » (ÉG : 303). Ces personnages n'arrivent plus à rétablir la symbiose avec la nature et le temps linéaire, et ceux qui sont restés fidèles à la terre jugent parfois qu'il vaudrait mieux qu'ils ne reviennent pas. Ainsi Barbro dans *L'éveil de la glèbe* restait-elle frivole après son séjour au village : « Mais alors pourquoi était-elle revenue, au nom du ciel ? » (ÉG : 200). La tentation de Maria devient plus tragique dans cette perspective : la ville soulève en elle « un grand désir de s'en aller », « une glorieuse métépsychose dont elle avait la nostalgie d'avance » (MC : 145-156). L'effet de la ville sur les personnages est ainsi défini comme irrévocable.

Toutefois, la figure de la ville peut aussi prendre le visage du progrès et de la colonisation d'une terre, qui mène à terme à sa transformation en village. Ainsi, le travail des colons, qui semblait naturel et en fusion avec leur environnement, porte en lui sa propre fin<sup>1</sup>, puisqu'il provoque l'arrivée du village, prémisses de la ville, en plein bois. C'est ce que constate Isak alors qu'il contemple son domaine :

*Eh ! mon Dieu ! tout a changé. Le pays lui-même s'est métamorphosé. Cette large route, qui suit la ligne du télégraphe, à travers la forêt, n'existait pas auparavant*

1. Simpson écrit : « [...] At the beginning of the novel, we might suppose that Isak has distanced himself sufficiently from civilization so that he will not have to be concerned with it. However, in his creation of the path, which becomes a road, between his farm in the wilderness and the town, Isak himself transforms the wilderness into another of those border landscapes favored by Hamsun's heroes when they attempt to return to nature [...] No matter where they flee to, civilization catches up with Hamsun's protagonists, or else they go in search of it – usually both » (1984 : 19).

[...] *Les gens disaient : « La paix soit avec toi ! » [...] Maintenant ils se contentent de vous adresser un signe de tête, ou même ne saluent pas du tout* (ÉG : 280).

C'est par le travail des colons qui voulaient d'abord la fuir que la ville aura ainsi rejoint la campagne : dans le récit, le temps est alors venu pour le père Chapdelaine de repartir plus au Nord, comme le temps est venu pour une nouvelle génération, pour un printemps et pour un temps circulaire, dans un récit qui quitte la littérature réaliste pour entrer dans celui de l'épopée : un nouveau départ de la création indique un recommencement et l'entrée dans le monde sacré de la légende. Par ce passage du temps idyllique à celui de l'histoire (la ville), puis à la bascule dans le temps cyclique, on constate que le réalisme et le projet régionaliste sont condamnés à leur propre destruction : seul l'idéalisme et l'utopie circulaire peuvent en sauver le projet.

#### UN NOUVEAU DÉPART DE LA CRÉATION : LE RECOMMENCEMENT

Après la symbiose socioculturelle et la rupture provoquée par disjonction, voilà que tout recommence, dans une troisième phase des récits et dans un temps cette fois circulaire. Une temporalité non vectorielle qui efface tout référent historique et réaliste, et instaure la possibilité du recommencement, malgré la tentation apportée par la ville. Le colon, comme au premier jour, se posera une fois encore sur une terre vierge, exempté de toute souillure :

*Cinq fois déjà depuis sa jeunesse, écrit Hémon à propos du père Chapdelaine, il avait pris une concession, bâti une maison, une étable et une grange, taillé en plein bois un bien prospère ; et cinq fois il avait vendu ce bien pour s'en aller recommencer plus loin vers le Nord* (MC : 42).

Ce recommencement est toutefois une illusion et une négation du changement apporté par la modernité : dans ces « régions lointaines du nord où nul œil humain ne se posait » (MC : 96), comme l'écrit Hémon, ce « vaste territoire qui n'appartenait à personne, le pays sans maître » (ÉG : 5), comme le décrit Hamsun, on peut être tenté de croire à la possibilité d'une nouvelle harmonie avec la nature. Pour y arriver, on doit cependant faire fi de tout réalisme, et pour que survienne ce nouveau début du monde, s'apparentant à la Création, on doit arriver à transformer l'ailleurs pur en lieu d'ici : « le plus difficile, écrit l'auteur de *L'éveil de la glèbe*, avait été de trouver une place, cette place qui n'était à personne qu'à lui » (ÉG : 6-7).

Dans les récits de Hémon et de Hamsun, l'insistance sur les cycles du printemps, de la naissance et des générations appuie l'instauration de ce temps circulaire<sup>1</sup> et la possibilité d'un renouveau incessant, qui ferait basculer le récit dans un cycle éternel. « La brise tiède [qui] chuchot[e] des encouragements et des promesses » (MC : 185) permet la délivrance : « le monde, écrit Hémon, [est] métamorphosé une fois de plus comme une belle créature qu'un coup de baguette miraculeuse délivre enfin d'un maléfice » (MC : 181). Le printemps cicatrise la disjonction dans la possibilité d'un candide début, qui est aussi celui du passage des générations, marquée par le rajeunissement de la figure du père en celle de son fils. C'est la figure d'Isak, devenu « un homme soucieux et usé » qui regarde son fils Sivert, qui « maintenant possède la force » (ÉG : 280-281), ou celle du fils du père Chapdelaine. Téléphore avec « sa figure imberbe d'enfant », qui déjà parle « avec une lenteur mesurée de vieil homme plein d'expérience » (MC : 41). Désormais, le temps n'existe plus pour ce monde sorti du réalisme : « Vous entreprenez la vie, écrit Hamsun, vous transmettez la vie de génération en génération : c'est le sens de la vie éternelle » (ÉG : 311-312).

1. Popperwell note l'effet de ce temps des saisons dans le récit de Hamsun : « The seasons come and go in an eternal cycle and the heathland seems limitless and thus universal » (1961 : 139).



Hors du temps de la réalité, on reconnaît au travail des hommes un caractère naturel : « ils avaient accompli des miracles » (ÉG : 21). « Dans leurs yeux vifs, écrit Hémon, la même jeunesse éternelle que donne souvent aux hommes du pays de Québec leur éternelle simplicité » (MC : 29). La volonté de symbiose avec la nature, la vaine résistance contre le changement qui s'annonce par le progrès, la volonté de recommencer le début du monde et d'atteindre ainsi l'éternel font que ces récits se terminent par des passages qui ne sont plus réalistes, puisqu'ils ne racontent pas l'histoire d'un homme, mais l'histoire de l'homme<sup>1</sup> : « En Palestine ou en Amérique, comme dans la vallée du point minuscule au milieu du vaste monde » (ÉG : 32). La volonté du récit régionaliste d'atteindre l'universel ne se fait toutefois pas sans conséquences. Sorte de compromis « entre l'état de nature et l'état de civilisation » (Buttry, 1986 : 29), il force à abstraire de la narration la possibilité du temps historique. Même s'ils sont situés dans un territoire et une histoire nationale comme le sont *Maria Chapdelaine* et *L'éveil de la glèbe*, les récits régionalistes se doivent d'être utopiques et non réalistes à moins de se faire, au début du XX<sup>e</sup> siècle, le récit de la fin de la terre. Pour conserver une part d'utopie au projet rural, ils doivent remplacer le temps de l'Histoire par le temps de la nature<sup>2</sup> et, en sacrifiant ce dernier dans l'universel et l'intemporel, dissimuler toute possibilité de changement, qui est le principe même à la base de l'Histoire :

[...] ici toutes les choses que nous avons apportées avec nous, notre culte, notre langue, nos vertus et jusqu'à nos faiblesses deviennent des choses sacrées, intangi-

1. Cette idée est suggérée par Gustafson à propos de *L'éveil de la glèbe*. Il écrit : « It is simply a story of man – not a man – at work with nature ; it relates the epic struggle between the eternal process of nature and an encroaching modern industrial civilization » (1940 : 248).

2. Lowenthal écrit : « Nature's timetable replaces the timetable of history » (1957 : 202).

bles et qui devront demeurer jusqu'à la fin. [...] Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer (MC : 193-194).

Le récit régionaliste, devenu universel, fixe ainsi le temps : devenu cyclique, il induit la récurrence, mais jamais le changement. Toutefois, tant *Maria Chapdelaine* que *L'éveil de la glèbe* arrivent à échapper à la simplicité de ce projet : parce qu'ils racontent aussi la nécessité, pour le régionalisme, de dissimuler l'histoire et de se poursuivre dans un temps circulaire, ils introduisent ainsi en littérature, d'une manière formelle, et certes novatrice, la complexe tension temporelle qui existe entre la tradition et le progrès.